L'un des textes les plus étonnants de notre littérature d'art est certainement *L'Histoire de Saint-Hilaire, on l'entend, on la voit* du peintre Ozias Leduc, paru dans la revue *Arts et pensée* un an avant la mort de l'artiste en juillet - août 1954. On n'a jamais pu préciser de quand au juste datait ce texte. Mais il ne fait pas de doute qu'il reflétait des pensées anciennes de l'artiste. Il y fait d'ailleurs allusion à une expédition qui elle remonte à 1881 quand il n'avait que 17 ans. Ce qui est étonnant dans ce texte, c'est son point de vue. On s'attend à la lecture du titre à je ne sais quel morceau d'histoire locale, comme on en avait tellement à l'époque : monographie de paroisse, histoire d'une communauté religieuse particulière, étude d'une région... Leduc familier de l'histoire de son village aurait voulu en présenter quelques épisodes, nous livrer comme P.-G. Roy, quelques «petites choses de notre histoire». Or ce n'est pas du tout ce qu'il fait. Il nous propose au contraire une méditation d'une ampleur sans précédent, puisque c'est de l'histoire *géologique* de la région de Saint-Hilaire dont il est question. Les perspectives de l'auteur sont véritablement cosmiques et, d'histoire locale, de «petite histoire», il n'en est pour ainsi dire pas question, sauf une brève allusion aux vergers et aux pommiculteurs de la région, à propos des sols formés par le retrait de la mer Champlain.

La seule « histoire » que Leduc semble vouloir considérer est une histoire d'avant l'histoire, une histoire qui ne laisse sa trace qu'au sein de la pierre ou que l'on ne peut entendre que dans le souffle du vent, la bourrasque de l'hiver. S'il en avait fait le programme de sa peinture, il se détacherait d'emblée de la peinture historique à laquelle des peintres comme Henri Beau ou Napoléon Bourassa, des sculpteurs comme Philippe Hébert auraient voulu voir tous nos artistes de valeur se consacrer. L' « histoire » envisagée par Leduc est en effet une histoire sans héros ni personnages, à vrai dire une histoire sans présence humaine.

Tom Thomson

Tea Lake Dam, 1915

Coll. : NGC

ou

Arthur Lismer

La maison du guide, 1914

Cpoll. : NGC

S'agirait-il d'une approche annonçant de loin celle des peintres du Groupe des Sept, consacrant tous leurs efforts à la représentation du «bouclier précambrien» ? Pas vraiment. Les hommes sont moins absents des tableaux des Sept qu'ils voulaient nous le faire croire. Dans la mesure où les Sept participaient à ce que Paul H. Walton a appelé «the extractionist myth»[1], ils n'effaçaient qu'en apparence la présence humaine de leurs tableaux. En réalité, elle est là tout près, en route pour harnacher ces rivières impétueuses, construite des barrages, exploiter le bois et creuser des mines... Elle est là dans la maison du guide, dont on aperçoit après un moment la fumée de la cheminée. Nous sommes aux antipodes de l'univers de Leduc. Non pas tant parce que la géologie qui intéresse Leduc est celle de son coin de pays et non celle du bouclier précambrien. Mais parce que c'est une géologie de promeneur solitaire, qui, le marteau à la main est à la recherche d'une ammonite fossile ou d'un morceau de pechblende pour sa collection de roches. Si extraction il y a, c'est d'une extraction bien modeste dont il s'agit.

O. Leduc

Fin de jour, 1913

Coll. : MBAM

On attend toujours beaucoup des révélations d'un texte ~~de ce genre~~ comme l'histoire de Saint-Hilaire, on l'entend on la voit dans l'interprétation des tableaux. On espère y trouver au moins quelque chose de l'intention de l'artiste. S'agissant des paysages peints par Leduc, le fruit qu'on espère tirer de ce texte paraît aller de soi. Il nous donnerait la clé de l'intention sous-jacente à toute la série de ses paysages, qui en effet se sont contentés de nous dépeindre, à quelques rares exceptions près Saint-Hilaire et sa région immédiate, le Mont Saint-Hilaire, le Richelieu, le lac Hertel au

[1] Paul H. Walton, «The Group of Seven and Northern Development», *RACAR*, vol. XVII, 2, 1990.

sommet du Mont, les vergers et les fermes des alentours. D'ailleurs dans son tableau intitulé *Fin de jour* le peintre a mis des «outils» de «mineurs» ou de «géologue», près d'un «bûcher» qui «s'éteint». Même la «longe échelle de corde encore suspendue [aux] flancs» du rocher signale le désir d'atteindre à des endroits inaccessibles. Curiosité, volonté de savoir donc. Si Leduc a contemplé un moment de réduire le paysage de Saint Hilaire à son substrat géologique, c'est sans doute parce qu'il avait compris ce que nous rappelait récemment Simon Schama dans son admirable *Landscape and memory*, il n'y a pas de paysage sans histoire et à défaut d'histoire, il ne nous reste que les pierres et les bourrasques.

Le paysage, faut-il le rappeler, n'est jamais une donnée naturelle brute. Il ne se constitue en tant que tel qu'à la condition de porter la marque profonde d'une culture et d'une histoire. Quand il a été l'objet d'un aménagement séculaire, il renvoie à la culture des hommes qui y vivent et y ont vécu. Il porte la trace de leur histoire dans le plan au sol de leurs champs, le tracée de leurs haies, les détours de leur chemin. Comme dit Gérard et Antonietta Haddad auxquels j'emprunte ces réflexions, « le paysage fourmille de signifiants que notre conscient se plaît à ignorer, plaquant sur lui la fade notion de *nature*, mais qui agissent sur notre inconscient[2] ». Dans un pays de passé récent comme le nôtre, le paysage est peu marqué par la culture et l'histoire. Je vais dire une énormité : il n'existe pas encore comme tel. Il reste à faire. Je crois que c'est le sens profond de cette incursion de Leduc dans le passé géologique de son coin de pays. Il fait suite à un constat fait par cet homme de culture, que Borduas définissait un peu maladroitement, j'en conviens, comme « le plus doux des fruits d'Europe qui ait mûri en Canada [3]». Le paysage canadien n'existe pas. Le chemin qui va du Richelieu à l'Arno, de Saint-Hilaire à Florence, du Mont Saint-Hilaire, aux ~~sept collines de Rome~~ douces collines de l'Ombrie, est encore trop long. À vrai dire, si long que les étapes à franchir sont inimaginables.

---

[2] A. et G. Haddad, *Freud en Italie. Psychanalyse du voyage*, Paris, Hachette, 1995, p. 56.

[3] *Écrits I*, p. 517.

Que reste-t-il à peindre ? Revenons à *Fin de jour*. Epuisions-nous le commentaire du tableau en attirant l'attention sur la seule paroi de rocher et les outils de géologue ? Leduc, comme il le faisait dans une lettre à Gustave Lanctôt[4] qui avait contemplé d'acheter ce tableau, attirait, quant à lui, l'attention sur le bivouac qui s'éteint et la «lente fumée bleuâtre [qui] monte en dessinant des méandres capricieux sur la pierre humide et avide».

// O. Leduc

Carrière brune, vers 1913

Coll. : MBAM

Mieux encore, il l'avait intitulé non pas *Carrière brune*, comme il y avait songé un instant, comme on peut le voir sur un dessin préparatoire à ce tableau, mais *Fin de jour* ou même *Fin de journée* attirant l'attention sur le reflet doré des rayons d'un soleil déclinant sur la paroi rocheuse. Cet instant glorieux entre tous d'une journée qui s'achève serait-il plus que la roche impénétrable, le véritable sujet du tableau ?

O. Leduc

Neiges dorées, 1916

Coll. : NGC

// O. Leduc

Lueurs du soir, 1916

trace perdue

Que penser, du point de vue de la géologie, ~~de tableaux~~ d'un tableau comme *Neiges dorées* ~~ou *Lueur du soir*~~ ? La neige, qui recouvre les formations millénaires, qui cache les stratifications et efface les petits cours d'eau responsables du relief est l'ennemie du géologue. Il ne travaille bien qu'au printemps ou à l'automne, soit quand la neige a fondue et que la végétation n'a pas encore recouvert les formations de terrains, soit quand les feuilles sont tombées et la neige n'a pas encore tout recouvert sous ses accumulations.

---

4. Lettre de Leduc à Gustave Lanctôt, 1er décembre 1927, BNQ 327/8/33.

Une fois de plus, dans l'un et l'autre cas, la lumière de fin de journée est le véritable sujet du tableau. Certes, dans *Neiges dorées*, comme l'avait proposé Louise Beaudry, on pourrait voir une sorte de *Crucifixion* symboliste, les trois arbres sur lesquels tombe la lumière la plus intense faisant penser aux trois croix du calvaire. Mais si c'est le cas, il ne pourrait s'agir que d'une référence inconsciente chez ce peintre d'église, qui, s'il a peint des Christ en croix, n'a ~~jamais~~ rarement peint, à ma connaissance, de Crucifixion traditionnelle avec les deux larrons. Une fois de plus l'indication du titre insiste sur la lumière, à vrai dire, sur un moment particulier du jour déclinant, sur un instant glorieux entre tous. Celui où justement les premières *Lueurs du soir* jettent leur feu, pour reprendre le titre de l'autre tableau que nous mentionnons et dont on a malheureusement perdu la trace.

On sait que ce dernier tableau avait ravi Robert de Roquebrune. «Comment vous dire mon enchantement ? Ça n'est plus que de la lumière et de l'atmosphère. C'est presque immatériel. J'en suis ravi. Mais beaucoup de gens ne comprennent pas[5]». Nous sommes loin de la géologie, science du matériel s'il en fut. Les «gens ne comprennent pas» parce qu'ils perdent de vue les repaires habituels d'un paysage. Même les joncs que l'on voit sur la droite n'arrivent pas à donner une idée juste de l'échelle du point de vue ici adopté. Il pourrait s'agir tout autant d'un vaste aperçu à vol d'oiseau que d'une toute petite portion de terrain, comme cela est certainement le cas de l'*Heure mauve*, 1921, autre tableau consacré au crépuscule.

O. Leduc

L'Heure mauve, 1921

Coll. : MBAM

Nous en arrivons donc à ce paradoxe que le véritable sujet des paysages de Leduc est la lumière ou mieux cet instant lumineux et glorieux entre tous d'une fin (ou éventuellement du lever du soleil) de la journée. Or entre les temps géologiques évoqués du texte *L'Histoire de Saint-Hilaire, on l'entend, on la voit,* et la fragilité de l'instant peinte dans les tableaux ,

il n'y a pas de place pour une histoire humaine. Il n'y a de place à vraie dire que pour l'éblouissement d'un individu, touché par un rayon de lumière.

O. Leduc

La maison du passeur, 1938-9

coll. part.

La maison du passeur, 1938-9, illustre cela à merveille. Répondant au désir de son commanditaire, Léonard Préfontaine, Leduc avait voulu évoquer l'époque où un traversier transportait les gens d'une rive à l'autre du Richelieu. Il se serait même inspiré d'une photographie de Louis-Philippe Martin pour avoir la note juste. Tableau historique donc ? Il n'y a qu'à comparer la photo et le tableau pour comprendre qu'il n'en est rien. La route qui menait au quai et les personnages dans le traversier qu'on voit dans la photographie sont éliminés. À vrai dire la rive où ~~il~~ le bac est amarré est réduite à un sombre triangle sur la gauche. Le seul acteur ici est le rayon de soleil qui effleure d'abord le bord de la barque et la maison du passeur. Le reste est paisible et majestueux, comme le Richelieu reflétant la rive opposée, comme le Mont Saint-Hilaire avec son Pain de Sucre sur la droite. S'il y avait eu une intention sinon historique au moins « documentaire » au départ, celle-ci a été pulvérisée par l'impératif rayon de soleil. Il n'est plus question que d'un de ces instants magiques que Leduc a toujours voulu fixer sur sa toile.

Il pourrait être tentant à ce point de notre exposé de rapprocher Leduc de certains peintres américains qu'on a qualifié de « luministes » à cause d'une préoccupation semblable de la lumière. Ces peintres attachaient en effet beaucoup d'importance aux effets lumineux et semblent avoir voulu comme Leduc fixer l'instant glorieux entre tous du jour à

---

[5]. Lettre de Robert de Roquebrune à Ozias Leduc, avril 1916, BNQ 327/6/1.

son déclin.

Frederick Edwin Church

Twilight in the Wilderness, 1860

+ dessin de Church avec notation de couleurs

Il est vrai que si après les doux tableaux de Leduc je projette *Twilight in the Wilderness,* 1860 du peintre américain Frederick Edwin Church, le contraste risque de faire mal aux yeux.

Mais comme chez Leduc, il y aurait chez Church, une volonté de fixer le spectacle toujours changeant de la Nature, spécialement du spectacle changeant par excellence qu'est un coucher de soleil. Church avait appris de son maître Thomas Cole à noter rapidement les effets atmosphériques. En 1857, il notait dans son *Journal* :

> «Je commençai à noter les effets [de lumière] aussi rapidement que possible, mais ils changeaient constamment et révélaient sans cesse de nouvelles splendeurs au fur et à mesure où le soleil couchant donnait des éclats cuivrés à la fumée noire des nuages et transformait en or leur vapeur blanche... J'étais si enchanté de ces effets toujours changeants que je ne pouvais arrêter la série de mes croquis rapides[6]».

Church aurait pu trouver dans Ruskin trace de la méthode que lui avait enseignée Thomas Cole :

> «Si les artistes avaient plus l'habitude de dessiner des nuages rapidement et noter leur contour le plus fidèlement possible sur le motif au lieu de barbouiller ce qu'ils appellent des effets avec le pinceau, ils se rendraient bientôt compte que leurs formes sont plus belles que celles auxquelles ils pourraient arriver par

---

[6] *Riobamba Diary* , 1857, Olana cité dans Barbara Novak, «The Meteorological Vision: Clouds», *Art in America* , vol. 68, no 2, février 1960, pp.102 - 117; notre citation, à la p. 112.

retour à Twilight

je ne sais quel bonheur d'invention, aussi brillant soit-il...[7] ».

Mais à vrai dire, en dessinant l'effet aussi vite qu'il se passe, Church se montrait plus intéressé par le passage du temps que d'exprimer l'instant qui lui paraissait donner le meilleur effet, ou même à proposer une sorte de synthèse visuelle des meilleurs moments. Au moment même où il paraît à la remorque des effets de la nature qu'il tente de noter à la même vitesse qu'ils se passent, ~~est-il~~ il est moins en proie au désir de «fixer le mouvement», et nous donner un «concentré d'éternité» comme disait Emerson, ~~que de~~ formule qui aurait pu s'appliquer à Leduc, que de poursuivre une idée.

Il semble bien en effet qu'il faille tenir compte dans l'interprétation du tableau de Church du moment où il fut peint ~~que ce ne soit pas le cas de Church. Au moment où il peignit son tableau, en~~ En 1860, on était à la veille de la Guerre Civile aux États-Unis, et Church croyait voir dans ce ciel rouge sang quelque chose d'annonciateur des combats qu' allaient se livrer le Nord contre le Sud, les soldats de l'Union contre les Confédérés...Nous ne sommes donc pas si loin de l'histoire même s'il s'agit d'une histoire allégorique, où les symboles sont traduisibles en idées, en mots.

On retrouve donc chez les luministes américains, non seulement le plaisir de relever le défi technique de fixer sur la toile un spectacle aussi changeant qu'un coucher de soleil, mais aussi une intention ~~métaphorique~~ allégorique, l'idée qu'une illumination particulière peut avoir un sens qui dépasse le simple spectacle, en l'occurrence un sens prémonitoire des conflits qui allaient déchirer leur pays.

O. Leduc

Les pommes vertes, 1914 - 1915

Coll. : NGC

7

On ne trouverait rien de tel chez Leduc, qui n'a pour ainsi jamais pratiqué l'allégorie, sauf dans sa peinture religieuse, parce qu'elle y était incontournable. L'instant lumineux qu'il retient dans son tableau peut bien être qualifié de symbolique, mais jamais allégorique dans le sens de Church.

Quand on s'interroge sur le symbolisme des paysages de Leduc, on est entraîné non vers le fracas des champs de bataille mais vers des zones d'intimité plus profonde, pas tellement différente finalement de celle qu'on pressent dans ses nature morte, genre intime par excellence et genre que Leduc avait beaucoup pratiqué au début de sa carrière. Il faudrait donc parler de «paysages intimes» non pas tant parce qu'ils traduisent un attachement spécial du peintre à sa région, mais parce qu'ils contestent l'historicité du paysage au nom d'une révélation plus personnelle et faut-il le dire, plus troublante.

On est effet tenté d'aller du côté de la psychanalyse pour rendre compte de l'effet des paysages de Leduc sur le spectateur. Comme Freud nous l'a appris dans l'interprétation des rêves, le paysage est non seulement une représentation du corps mais plus précisément celle du corps féminin et de son intimité sexuelle. Freud est d'ailleurs fort explicite sur le sujet. Il en parle comme si cela allait de soi : «…on reconnaît sans peine que dans le rêve beaucoup de paysages, ceux en particulier qui présentent des ponts ou des montagnes boisées, sont des descriptions d'organes génitaux ». Puis faisant état des travaux d'un certain Marcinowski qui avait demandé à des sujets de dessiner leurs rêves, il ajoutait : « À première vue ce sont des plans, des cartes, etc., mais un examen plus pénétrant y reconnaît des représentations du corps humain, des organes génitaux, etc.[8] ». Mais Freud va encore plus loin. « Il y des rêves de paysages ou de localités qui sont accompagnés de la certitude exprimée dans le rêve même : j'ai déjà été là. Mais ce *déjà vu* a dans le rêve un sens

[8] S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, p. 306.

particulier. Cette localité est toujours l'organe génital de la mère ; il n'est point d'autre lieu dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été[9] ».

Edgar Degas

Paysage, c. 1892

Coll. : Galerie Jan Krugier, Genève

Je ne connais pas de meilleure illustration de cette pensée de Freud que les paysages du moins paysagiste des peintres, Edgar Degas. Lui qu'une photophobie empêchait de longue exposition au soleil a peint des paysages aperçus furtivement de la fenêtre d'un train, ou de la banquette du tilbury qui l'amena en Bourgogne, chez son ami, le peintre Pierre-George Jeanniot, paysages qui font plus honneur à son imagination qu'à son esprit d'observation. On a été gêné par ces paysages de Degas. On a cherché à y reconnaître des lieux précis, mais sans y arriver vraiment et sans tenir compte de l'affirmation du peintre qui les qualifiait lui-même, dans une lettre à sa sœur Marguerite, de « paysages imaginaires[10] ». En réalité, ces paysages où la moindre colline devient un sein, des jambes repliées, la chute d'une falaise, une chevelure qui dévale, sont si explicites qu'on peut bien parler à leur propos d'image désirable qui renvoie en dernière instance au corps maternel.

Certes les paysages de Leduc ne sont pas aussi explicites. Autant dire que le désir s'y exprime moins directement, qu'il est plus refoulé. Cela ne veut pas dire qu'il n'y soit pas.

O. Leduc

Paysage d'automne, 1915

Coll. part

// O. Leduc

Paysage d'automne, vers 1915

Coll. : Dr et Mme Byrne Harper.

---

[9] *Id.*, p. 342-3.
[10] Cat. Degas du MBAC, Ottawa, p. 502.

Il me semble que les deux versions de son *Paysage d'automne*, datant de 1915, consacrées au lac Hertel, sur sa montagne, paré d'une riche frondaison aux couleurs de l'automne témoignent ~~assez de sa présence~~ de la présence d'un désir inconscient. Déjà le fait que ce paysage ait été peint à deux reprises trahit ~~la~~ cette présence de l'inconscient. Peut-être pouvons-nous parler de compulsion. Par ailleurs comment décrire autrement comme le sexe de la mère ce « grand réservoir d'eau cristalline, miroir éblouissant sous le soleil du ciel, mais sans fond par les nuits noires », pour finir comme nous avions commencé par une citation de *L'Histoire de Saint-Hilaire, on l'entend, on la voit.*

On hésitera sans doute à nous suivre dans ces divagations psychanalytiques. Elles justifient au moins mon titre, *Le paysage intime chez Ozias Leduc*. On aura compris également que je n'ai pas tenté une psychanalyse du peintre, mais bien celle d'un genre qu'il a pratiqué toute sa vie, le paysage et celle de l'effet de ses tableaux sur le spectateur, et probablement l'effet de ses tableaux sur un spectateur.

François-Marc Gagnon
Université de Montréal.